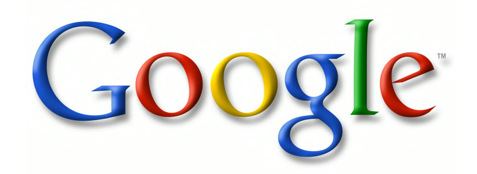
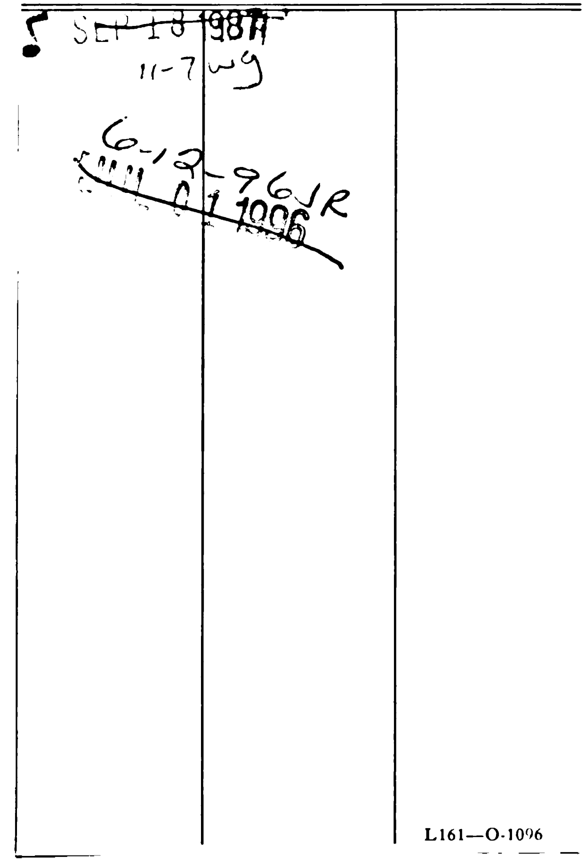








Publicationen der Gesellschaft
zur Herausgabe der

DENKMÄLER DER TONKUNST
IN
ÖSTERREICH.

Herausgegeben mit Unterstützung
des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht.

unter Leitung von

GUIDO ADLER.

VIII. JAHRGANG.
Zweiter Theil.

JOHANN PACHELBEL.
Magnificat-Fugen.

WIEN 1901.
ARTARIA & Co.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

JOHANN PACHELBEL.

94 COMPOSITIONEN

ZUMEIST FUGEN

ÜBER DAS

MAGNIFICAT

FÜR ORGEL ODER CLAVIER.

BEARBEITET

VON

HUGO BOTSTIBER UND MAX SEIFFERT.

WIEN 1901.

ARTARIA & Co.



EINLEITUNG.

Johann Pachelbel wurde von den Musikhistorikern stets nur als der wichtigste Vorläufer Johann Sebastian Bach's gewürdigt. Es wurde fast immer nur darauf hingewiesen, wie das von ihm Angebahnte, die von ihm geschaffenen Formen von Bach weiter entwickelt und zur höchsten Vollendung gebracht wurden. Diese Auffassung von der musikgeschichtlichen Stellung Pachelbel's ist doch ein wenig zu einseitig; denn Pachelbel ist mehr als eine der vielen Stufen jener Entwicklung, die ihr Endziel in J. S. Bach findet. Er hat Formen geschaffen, über die selbst Bach nicht hinausgieng und vieles, das ganz selbständig Beachtung verdient. Worin man aber vorwiegend Pachelbel's historische Bedeutung zu suchen hat, das ist in der Verbindung süd- und mitteldeutscher Orgel- und Clavierkunst. Pachelbel, der einen Theil — und nicht den unwesentlichsten — seiner Ausbildung in Wien genossen, „trug die Errungenschaften des Südens in das Herz Deutschlands hinüber“ [1]) und seine Mission bestand darin, die Kunst der katholischen Orgelmeister, die er sich in Wien angeeignet hatte, dem protestantischen Norden zu vermitteln.

* * *

Johann Pachelbel wurde laut Taufbuches der Lorenzerkirche in Nürnberg am 1. September 1653 getauft, ist also nicht an diesem Tage geboren, wie seine Biographen bisher immer angaben; wahrscheinlich fällt sein Geburtstag auf den 31. August. Die Familie der Pachelbel's stammt aus Oesterreich, und zwar aus Eger in Böhmen [2]). Die Schreibung des Namens ist in den Urkunden und Handschriften äusserst wechselnd; am häufigsten findet sich Bachelbel, dann auch Pachhelbel, Bachhelbel, Bachgelbel, einmal auch Bachelber. Die Version mit dem weichen Lippenlaut als Anfangsconsonanten kommt der Etymologie des Namens am nächsten, welcher aus Bach-Elbel, Bach-Albert d. i. Albert vom Bache entstanden ist [3]).

Der Vater Johann Pachelbel's war Flaschner, sein Taufpathe ein Rindsmetzger, sehr musikalische Kreise waren es daher allem Anscheine nach nicht, in denen er seine erste Jugend verbrachte. Wie Mattheson berichtet, liess er „bey Zeiten sowohl zu anderen Wissenschaften, als insonderheit zur Musik grosse Lust verspüren“ [4]). Nürnberg hatte damals ein ziemlich bedeutendes Musikleben. Die weltliche Musik fand hier, wo die Meistersingerei so sehr geblüht hatte, ebenso ausgiebige Pflege wie die kirchliche Tonkunst, welch' letztere in den zahlreichen Kirchen der Stadt, insbesondere der Jacobs-, Frauen-, Aegidien-, Lorenzer- und vor allem in der bedeutendsten unter ihnen, der Sebalderkirche, auf das eifrigste gefördert wurde. Der Organist der Sebalduskirche, Heinrich Schwemmer, der eine Reihe trefflicher Schüler, darunter J. Krieger, J. Gabr. Schütz,

---

[1]) Spitta, J. S. Bach I, p. 108.

[2]) Vgl. Pröckl, Eger und das Egerland, Falkenau 1877.

[3]) Vgl. Allgem. deutsche Biographie Bd. 25, Art. W. A. Pachelbel, welch' letzterer mit unserem Pachelbel zweifellos verwandt war, wie auch ein noch lebendes Mitglied der Familie, Decan Dr. J. Pachelbel in Würzburg, angibt.

[4]) Mattheson, Ehrenpforte, p. 244.

M. Zeidler u. A. herangebildet hatte, war es, bei dem Pachelbel seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt. Gleichzeitig besuchte er das Auditorium Aegidianum, nach dessen Absolvierung er sich nach Altdorf an die dortige Universität begab, wo er dreiviertel Jahre studierte und zugleich das Organistenamt an der dortigen Kirche versehen haben soll[1]). Von Altdorf gieng er nach Regensburg; hier studierte er bei Kaspar Prentz oder Preniz[2]), der als Capellmeister des Bischofs von Eichstädt zu Regensburg lebte, Composition und oblag ausserdem humanistischen Studien. Nach dreijährigem Aufenthalte hier zog er (1672) die Donau hinab nach Wien.

Dass Pachelbel sich nach Wien wandte, ist sehr begreiflich. Wien war zu jener Zeit eine Pflegestätte der Tonkunst, wie wohl keine zweite Stadt der Welt, sass doch ein feingebildeter Musiker, Leopold I., auf dem Kaiserthron[3]). Für den Orgel- und Clavierspieler Pachelbel war aber Wien noch von besonderer Bedeutung. Damals blühte in Wien eine Schule der Clavier- und Orgelmeister, der eine Reihe hervorragender Männer angehörten: eine Schule, als deren Begründer wir J. J. Froberger, der die Formengewandtheit und Spielfreudigkeit der Italiener nach Wien verpflanzt hatte und als deren Ausgangspunkt wir Gottlieb Muffat ansehen können. Wolfgang Ebner, Alexander Poglietti, Joh. Kaspar Kerl, Ferd. Tobias Richter, Georg Reutter sen., Georg Muffat und eine Reihe anderer, deren zusammenfassende Würdigung noch aussteht, gehören dieser Schule an. Die hervorstechendsten Merkmale, die alle Meister der Wiener Schule kennzeichnen, sind brillante Technik und glänzende Virtuosität in der Behandlung des Instruments, sowie eine gewandte Behandlung und Ausbildung der musikalischen Formen.

Pachelbel wurde in Wien der Gehilfe des Organisten zu St. Stephan, welchen Posten vom Jahre 1673 an Joh. Caspar Kerl bekleidete[4]). Mit mehreren anderen der damals lebenden Orgelmeister dürften ihn freundschaftliche Beziehungen verbunden haben, so insbesondere mit Ferd. Tobias Richter, mit dem er auch noch späterhin in Verkehr gestanden haben muss, wie die Dedication des „*Hexachordum Apollinis*“ beweist. Die Einflüsse der Wiener Schule auf Pachelbel sind deutlich nachweisbar; zwar hat er die vielen Aeusserlichkeiten, die manchem der Wiener Meister anhaften, nicht angenommen, aber in Bezug auf das formale Gestalten hat er jedenfalls von ihnen gelernt[5]). Insbesondere dürfte Kerl, dessen Unterweisung er jedenfalls genoss, von grossem Einfluss auf ihn gewesen, worauf stilistische Merkmale ebenso wie thematische Analogien zwischen beiden Meistern hinweisen.

Pachelbel's Aufenthalt in Wien hat, wie angegeben wird, ungefähr drei Jahre gedauert; dann wandte er sich nach Mitteldeutschland. Wo er sich da aufgehalten hat, darüber wissen wir nichts genaues. Erst im Jahre 1677 treffen wir ihn als Hoforganisten in Eisenach. Die Angabe Mattheson's, dass Pachelbel schon im Jahre 1675 nach Eisenach gekommen und dort $3\frac{1}{2}$ Jahre geblieben sei, dürfte — wie schon Spitta[6]) bemerkt — nicht richtig sein, da sich in den Rechnungsbüchern der fürstlichen Rentkammer zu Eisenach, die sich derzeit im grossherzoglichen Archiv zu Weimar befinden, erst im Jahre 1677 der Posten findet: „Dem Musicanten Johann Pachelbeln 6 fl 13 g uf 7 Wochen als vom 4. May biss Johannis zahlt den 30. Juni 77“; weiterhin sind dann zwei Quartale mit 11 fl 9 g eingestellt, dann im Jahre 1678 das erste Quartal mit 17 fl 3 g und endlich heisst es: „8 fl 12 g zum halben Johannis Quartal zahlt den 18. May.“ An diesem Tage dürfte er weggezogen sein, so dass sein Aufenthalt im Ganzen 1 Jahr und 14 Tage gedauert hat. Am Eisenacher Hofe scheint er ziemlich beliebt gewesen zu sein und Daniel Eberlin,

---

[1]) Mattheson, l. c.

[2]) Vgl. Gerber, Neues Lexicon, p. 265.

[3]) Vgl. Guido Adler, Einleitung zu den musikalischen Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI.

[4]) Mattheson, l. c. Leider ist über Pachelbel's damaligen Aufenthalt in Wien nichts näheres in Erfahrung zu bringen, da die Acten der Stephanskirche aus jener Zeit nicht mehr existieren. Aloys Fuchs (Uebersicht der am k. k. österreichischen Hofe zu Wien in den letzten vier Jahrhunderten angestellt gewesenen Hofcapellmeister, Hofcomponisten und Hofmusiker, Wien 1842) führt unter der Regierungszeit Kaiser Ferdinands III. (1637—1657!) unter den Hoforganisten Joh. Caspar Kerl und Johann Pachelbel an und fügt weiters hinzu: „Diese beiden Organisten waren zugleich bei St. Stephan angestellt.“ Die vielen Ungenauigkeiten, welche diese „Uebersicht“ enthält, lassen auch die vorstehende Behauptung bezüglich Kerl's und Pachelbel's als zweifelhaft erscheinen, obwohl es immerhin möglich ist, dass beide zwar in kaiserlichen Diensten standen, jedoch ihr Amt an der Stephanskirche versahen, da zu jener Zeit eine Verbindung zwischen Stephanskirche und Hofcapelle bestand, und z. B. auch Georg Reutter d. Ae., obwohl in Diensten des Hofes stehend, an der Stephanskirche wirkte.

[5]) Vgl. diesbezüglich Seiffert, Geschichte der Claviermusik I., p. 202 ff.

[6]) J. S. Bach, Bd. I., p. 16.



der zu jener Zeit Hofcapellmeister in Eisenach war, gab ihm, als er entlassen wurde, folgendes äusserst lobende Begleitschreiben mit auf den Weg [1]):

„Wohl-Edle, Ehren-Veste, Vorachtbar und Hochgelehrte, Kunst- und Welt-berühmte, insonders grossgünstige Hochgeehrte „Herren Capellmeister, wie auch andere vornehme Patronen und Musikkünstler.

„Denenselben sind zuförderst meine so schuldigst, als willigste Dienste jederzeit bevor. Demnach Vorzeiger dieses, „Hr. Johann Pachhelbel aus Nürnberg, in des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Johann Georgens, Hertzogens „zu Sachsen-Eisenach Hochfürstl. Durchl. als meines gnädigsten Fürsten und Herrn Hoff-Capelle, und unter meinem Directorio, „ein Jahr für einen Organisten gedienet, wegen unverhofften Todes-Falls des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Bernhards, „Hertzogen zu Sachsen-Jena, als meines gnädigsten Fürsten und Herrns Herrn Brudern höchstseel. Durchlaucht uns dahero zuge- „stossene Trauer aber, er umb gnädigste Erlassung seiner Dienste, sein Fortun etwan weiter zu suchen, unterthänigst und inständigst „gebeten, solche auch durch einen gnädigsten Abschied erhalten, benebenst aber, aus seinen zu mir tragenden sonderbaren guten „Vertrauen, mich um eine Universal-Recommandation, an alle Herren Capellmeister, Directores und andere rechtschaffene Herren „Musicos ersuchet. Als habe mich erkühnen wollen, Sie, Wohl-Edle und Hochgelehrte insonders grossgünstige und Hochgelehrte „Herren, theils bekannt, theils unbekannter Weise zu bitten, gegenwärtigen Herrn Pachhelbeln, als einen perfecten und raren „Virtuosen, wegen unserer Edlen Musikkunst (welche von Ignoranten sehr angefeindet wird) an ihrem hohen Orte, alle mögliche „Hülff und Beförderung bestermassen angedeihen zu lassen. Solche hohe Willfährigkeit wird mehr ermeldter Herr Pachhelbel seinem „treuen und aufrichtigen Gemüthe, ich aber meiner verbundenen Schuldigkeit nach, gegen einen jedweden, hinwiederum respective „dankbarlich zu erkennen, uns höchstens angelegen seyn lassen, der ich an meinem wenigen Orte zu allen angenehmen Dienst- „Erweisungen stets geflissen verharre

Meiner Grossgünstigen Hochgeehrten Herren gantz ergebenster
Musen-Sohn und Mit-Consorte
Daniel Eberlin
dieser Zeit Hochfürstl. Sachsen-Eisenachischer Capellmeister und Secretarius."

Aus diesem Zeugnis geht gleichfalls hervor, dass sich Pachelbel im Ganzen ein Jahr in Eisenach aufhielt, ferner ergibt sich daraus, dass er infolge des Trauerfalles in der herzoglichen Familie gezwungen war, seine Stelle am Eisenacher Hofe aufzugeben und selbst noch nicht wusste, wohin er sich wenden werde, weshalb er sich auch von Eberlin das obige Vademecum ausstellen liess.

Er brauchte aber nicht weit zu wandern, denn bereits im folgenden Monate wurde er zum Organisten an der Predigerkirche in Erfurt an Stelle des nach Weimar berufenen Johann Effler bestellt. Erfurt gehörte damals auch zu jenen Städten, in denen die Tonkunst, namentlich die kirchliche, von Seite der Bürgerschaft eifrigst gepflegt wurde; durch seine günstige centrale Lage ehemals der geistige Mittelpunkt Thüringens, einer der Hauptsitze des weitverzweigten Geschlechts der Bach's, dabei mit einer grossen Anzahl bedeutender Kirchen, katholischer sowohl wie protestantischer, bedacht, bot es in hervorragendstem Masse die Bedingungen für die Entwicklung eines regen Musiklebens. Namentlich an der Predigerkirche, der alten Rathskirche, finden wir eine fortlaufende Reihe tüchtiger Musiker als Organisten thätig, von denen viele weitberühmt waren. Der erste, den wir hier nennen wollen, ist Johann Bach, einer der Stammväter des Bach'schen Hauses, der 1647 zum Organisten an der Pfarrkirche bestellt wurde; ihm folgte Johann Effler, dessen Nachfolger eben Pachelbel wurde. Als dieser fortzog, erhielt Nikolaus Vetter die Stelle, der dann durch Heinrich Buttstedt abgelöst wurde. Hierauf versah Jakob Adlung und nach ihm Christian Kittel, der jüngste Schüler Joh. Seb. Bach's, dieses Amt; wie man sieht, durchgehends Männer von wohlbekanntem Namen.

Die Bestallungsurkunde Pachelbel's, welche sich im Archiv der Predigerkirche zu Erfurt befindet, hat folgenden Wortlaut:

„Wir der Christlichen Evangelischen Gemeinde zu den Predigern allhier in Erfurt verordnete Eltisten, Jnspectores und „Altar Leuthe in Krafft dieses uhrkunden und Bekennen dass, nachdem Er Johann Effler bey ehstgeregter Gemeinde gewesener „Organist naher Weymar beruffen und also durch dessen Abzug hiesiger Kirchen Dienst verlediget worden, wir zu dessen Wieder- „bestellung den Ehrnvesten und Kunsterfahrenen Ern Johann Pachelbel gewesenen Hoff-Organisten zu Eysenach uf vorhero ver- „richtete Prob zum Organisten bey gemeldeter hiesiger Prediger Kirch und Gemeinde biss uf wiederrufen folgender gestalt erwehlet „und angenommen haben.

---

[1]) Mattheson, l. c.



„1. Soll er nicht allein das Orgelwerk darinn treulich beobachten und in fleissige Obsicht nehmen, sondern auch nach „seinem besten Verstande, Wissenschaft und Gewissen gebrauchen, auff die Fest- und Sontage Vor- und Nachmittags wie auch „nach geendigter Neun-Predigt, nicht weniger alle Sonnabende oder zu welcher Zeit sonsten die gewöhnliche Vespern gehalten „werden, ingleichen uff diejenigen Predigttage in der Wochen, an welchen der Gottesdienst mit einer Music celebriret zu werden „pfleget, sich jedesmahl zu rechter Zeit in der Kirchen einfinden, und wie Herkommen und gebrauchlich biss Zum ende des „Gottesdienstes das Orgelschlagen verrichten, die Choralgesänge, welche Er, wie unter den heutigen Bewehrtesten Organisten „üblich, vorhero *thematice praeambulando* zu tractiren sich befleissigen wird, durchgehends mitspielen, und sich keine mühe noch „ungemach darbey verdriessen lassen, auch vorsetzlich und ohne dringende Noht keinen Ambstag oder Stunde versäumen, oder „einen andern an seine statt bestellen, sondern jedesmahl in Person das seinige treulich thun und verrichten, damit der Göttlichen „Majestät zu Ehren und der Gemeinde zu ruhm alle Zeit eine liebliche harmonia erklingen möge.

„2. Soll er das Orgelwergk benebst dem Regal und grossen Instrument ufm Singe Chor in guter und reiner Stimmung „erhalten, und da an einem oder dem andern etwas wandelbar würde, oder zu endern vorfiele, so Er selbst zu bessern nicht „vermögte, solches dem Herrn Ober-Altarmann bey Zeiten anzeigen, und dass Bey seyns zum wenigsten Eines auss unseren Mittel „ohnsäumliche reparation geschehen möge, fleissig anhalten, auch sonst überal gute Absicht tragen, dass Kein Frembder die bey „der Orgel befindliche tracturen visitire, weniger daran schaden thue.

„3. Soll er bey diesem seinem Ambt eines Gottseligen, Still- und eingezogenen Lebens und Wandels, je und alle Zeit „sich befleissigen, ärgerliche Gesellschaft und den überflüssigen Trunk ernstlich meiden, bey der allein seligmachenden Evangelischen „Religion ohnausssetzlich beharren, und derwider nichts beginnen noch vornehmen, gegen die Herrn Geistliche und Unss „sich ehrerbietig, gehorsam und dienstwillig gegen diejenigen aber, mit welchen Er der Music halber nothwendig umbzugehen „hat, willfährig, Freund- und Verträglich betragen, und in Summa allenthalben, wie einen Christlichen Organisten wohl anstehet „und gebühret, sich erweisen, auch ohne unsern vorher erlangten aussdrücklichen Consens und Einwilligung Keine anderweitige „Vocation suchen, annehmen oder sich im mindesten darümb bewerben.

„4. Soll Er alljährlich und jedes Jahr besonders uf dem Festtage S. Johannis Baptistae nach geendigten Gottesdienste „des nachmittags zum Andenken dieser seiner Reception und annehmung zum Organisten das gantze Orgelwerck mit allen seinen „Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender harmonia eine halbe stundenlang durchspielen, und also für der ge- „sambten Christlichen Gemeinde gleichsam eine neue Prob thun, wie Er sich das Jahr über in seinem Ambte gebessert habe.

„5. Hingegen soll ihm zu seiner Besoldung jährlich auss unserer Ober-Altarmannschaft Funffzig Gülden an Gelde in „die Vier Quartal eingetheilet und auss hiesigem Kornhoff Ein Malter Korn, wie auch auss der Collectur noch ein Malter Korn gereichet; „ingleichen für die freye Wohnung, so lange Er im ledigen Stande verbleiben wird*, Zehen Gülden abgefolget, auch wass sonst an den „gewöhnlichen Accidentien ihm gebühren wird, ihm ohngeschmälert gegeben und sonst aller Beförderlicher will erwiesen werden.

„Uhrkundlich ist ihm dieser Bestellungs Brief zugestellet worden.

So geschehen Erffurdt den 19. Junij ao. 1678

Verordnete Eltiste, Inspectores und Altar Leuthe der christlichen Evangelischen Gemeinde zu den Predigern hierselbst.

(Folgen die Unterschriften)

Johann Pachelbel mppia

(darunter steht die spätere Hinzufügung) factâ resignatione dimissionem impetravit 11., 1690."

* (Hier findet sich am Rande hinzugefügt.) „Auf gemachten Schluss derer HH. Kirchväter u. Eltisten ist geend't und seynnd H. Pachelbeln, „obwohl Er sich verehelichet nicht allein die 10 fl ferner zu reichen, sondern ihm auch noch andere 10 fl zu einer besonderen Zulage verwilliget u. „versprochen worden Act. d. 7. Martij 1684. Prot f 10. b."

Dieses Schriftstück, ausführlicher und inhaltsreicher als andere bekannte Urkunden dieser Art, gibt, abgesehen davon, dass es die Zeit von Pachelbel's Aufenthalt in Erfurt unumstösslich festsetzt[1]), mannigfache interessante Aufschlüsse über die Art und Weise des Organistendienstes. Auffallend ist vor allem die Vorschrift, dass er die Choralgesänge „wie unter den heutigen Bewehrtesten Organisten üblich, vorhero *thematice praeambulando* zu tractieren sich befleissigen" und sie „durchgehends mitspielen" solle. In dieser Vorschrift ist in nuce die ganze Form des Choralvorspiels, die Pachelbel zu solcher Ausbildung gebracht,

[1]) Adlung's Angabe in „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" p. 694, dass Pachelbel erst 1680 nach Erfurt gekommen sei „wie unser Kirchen-Protocoll lautet" ist daher unrichtig.



enthalten: das thematische Vorspiel und hierauf der eigentliche Choral. Besonders hervorzuheben wäre auch die Bestimmung, dass er jedes Jahr am Johannistage gewissermassen ein Orgelconcert zu veranstalten habe und mit Benützung des ganzen Werks eine Probe seiner Fortschritte im Orgelspiele zu liefern habe.

Pachelbel's Aufenthalt in Erfurt, der im ganzen etwas über zwölf Jahre dauerte, ist jedenfalls der wichtigste Abschnitt in seinem Leben. Hier heiratete er am 25. October 1681 die Jungfrau Barbara Gabeler, des Stadtmajors Gabeler Tochter, die ihm schon im April des darauffolgenden Jahres einen Sohn, der in der Taufe den Namen Johann Georg erhielt, gebar. Doch schon im nächsten Jahre, 1683, als die grosse Pest in Erfurt wüthete und hunderte von Opfern forderte, begrub er am 9. September seine Gattin und wenige Tage darauf, am 28. September, sein Kind. Im Jahre 1684, am 24. August, heiratete er zum zweitenmale, und zwar die Jungfrau Judith Drommer, eines Kupferschmiedes Tochter, die ihm sein ganzes Leben treu zur Seite stand und ihn auch überlebte. Im Jahre 1686 schenkte sie einem Sohne das Leben, welcher am 29. August auf den Namen Wilhelm Hieronymus getauft wurde. Im Jahre 1688 brachte sie eine Tochter zur Welt, die den Namen Amalie erhielt, späterhin durch ihre Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit in vielerlei Dingen sehr berühmt war, und ihren Vater „mit ihren seltenen Wissenschaften und Kunststücken sehr ergötzet hat“ [1]). Im ganzen soll Pachelbel mit seiner zweiten Frau sieben Kinder, zwei Töchter und fünf Söhne, gezeugt haben. Adlung [2]) nennt einen Sohn Johann Pachelbel's, Johann Michael, der als Instrumentenmacher in Nürnberg sehr berühmt gewesen sein soll.

Hier in Erfurt hatte Pachelbel auch einen grossen Schülerkreis um sich, die das von ihm Erlernte fortbildend, sich meistentheils selbst Namen von gutem Klange erwarben. So J. N. Vetter [3]), Pachelbel's Nachfolger an der Predigerkirche und J. H. Buttstedt [3]), der wieder Nachfolger Vetter's war, bekannt durch seine Schrift „*Ut re mi etc.*“, dann J. K. Rosenbusch [4]), J. Ch. Zahn [3]), J. Val. Eckelt [5]); viele andere stehen ganz unter seinem Einflusse und können indirect als seine Schüler bezeichnet werden, insbesondere A. Armstorff, der circa 1690 Organist an der Kaufmännerkirche in Erfurt war, dann J. C. Graff. Von Letzterem sagt Gerber: „er liebte und hörte gerne Musik, besonders den berühmten Pachelbel, und erlernte auf solche Weise, ohne weiteren Unterricht, bloss vermittelst seines guten Talents, das Clavier soweit, dass er zu Erfurt erst an St. Thomas-, dann an der Regler- und endlich an der Kauffmannskirche Organist wurde“. In nahem Verhältnis zu der Art seines Schaffens standen noch ausserdem G. F. Kauffmann [1]), der Schüler Buttstedt's, G. Kirchhoff [6]), J. G. Walther [6]) und H. N. Gerber [7]). In innigen Beziehungen stand Pachelbel ferner zu der Familie Bach, die in Thüringen erbgesessen war. Mit Johann Christoph, dem Eisenacher, und Johann Michael, den beiden Söhnen Heinrich Bach's, verband ihn persönliche Freundschaft, die bei Michael Bach auch ihren künstlerischen Ausdruck fand [8]); und dass ein inniges Verhältnis zwischen Johann Sebastian Bach's Vater und Pachelbel bestanden haben muss, geht daraus hervor, dass dieser der Lehrer von Ambrosius Bach's ältestem Sohne, Johann Christoph und der Taufpathe von Johanna Juditha, der zweitjüngsten Schwester Johann Sebastian's war [8]).

Auch die ersten gedruckten Compositionen Pachelbel's erschienen während seines Aufenthalts in Erfurt, nämlich 1683 zur Zeit der Pest die „Musikalischen Sterbensgedanken aus 4 variierten Choralen bestehend“. Ein Exemplar dieses Werkes wurde bisher nicht aufgefunden; aus einigen Stücken daraus, die handschriftlich erhalten sind [9]), lässt sich jedoch ersehen, dass Pachelbel zur Grundlage seiner Bearbeitungen Choräle verwendete, deren Text den Aufblick zu Gott in jener ganz Mitteldeutschland verheerenden Seuche veranschaulichte. Auch die „Acht Choräle zum praeambulieren“ dürften in Erfurt entstanden und hier erschienen sein. Zwar gibt Gerber als das Jahr ihres Erscheinens das Jahr 1693 an, zu welcher Zeit Pachelbel schon nicht mehr in Erfurt weilte, und auf einer handschriftlichen Copie, welche sich in der kgl.

---

[1]) Mattheson, Ehrenpforte.
[2]) Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, p. 566.
[3]) Gerber, Neues biograph. Lexicon.
[4]) Mattheson, Ehrenpforte.
[5]) Seiffert, Geschichte der Claviermusik, I., p. 197.
[6]) Spitta, J. S. Bach, I., p. 116 ff.
[7]) Seiffert, Geschichte der Claviermusik, I., p. 196.
[8]) Spitta l. c., p. 172.
[9]) Seiffert, Geschichte der Claviermusik, I., p. 196.

Bibliothek zu Berlin befindet, ist als Verlagsort und Zeit angegeben „Nürnberg, F. C. Weigel, 1693“. Jedoch bemerkt Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“ (p. 426):

„Johann Pachelbels Choräle zum praeambuliren, deren 8 an der Zahl in nettem Kupfer ohne Jahr und Ort, doch vermuthlich vor 1693 zu Nürnberg herausgekommen sind, können gute Dienst hiebey leisten als unverwerffliche Muster. Das Exemplar, „so ich davon besitze, führet in Druckschrift diesen Titel: Erster Theil etlicher Chorale, welche bey währendem Gottesdienst zum „praeambuliren gebraucht werden können, gesetzet und den Clavierliebenden zum besten herausgegeben von Johann Pachelbel, „Praedic. Organista in Erffurdt. Diese letzten Worte, nächst welchen noch eine Anrede an den Music-liebenden Leser folget, „machen mich glauben, entweder dass das Werk vor 1693, als Pachelbel noch Organist in Erfurt gewesen, welchen Dienst er 1690 „verlassen, verfertiget worden; oder dass es auch, nach der Zeit mit einem neuen Titel-Blat beklebt worden. Wem daran „gelegen, der mag es untersuchen.“

Ebenso enthält ein durchschossenes Blatt im Handexemplar Walther's von seinem Musiklexicon, welches sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, den Titel der 8 Choräle zum praeambulieren mit dem Zusatz „Praedic. Org.“, so dass man annehmen muss, sie seien thatsächlich schon zur Zeit von Pachelbel's Aufenthalt in Erfurt erschienen und dann vielleicht später, als er von Erfurt wegzog, mit einem neuen Titelblatt versehen worden. Ein Exemplar, das Winterfeld vorlag, gibt Pachelbel sogar schon als Organisten zu S. Sebald in Nürnberg an, welches Amt er doch erst 1695 angetreten hat. Die Vermuthung, die Winterfeld daran knüpft[1]), dass nämlich die „Choräle zum Präambulieren“ während des Jahres 1692 gestochen wurden, zu welcher Zeit Pachelbel noch immer von seiner zwölfjährigen rühmlichen Thätigkeit zu Erfurt her bekannt war, 1693 erschienen und dann nach seiner Berufung an die Sebalduskirche zu Nürnberg von neuem aufgelegt wurden, hat die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Den wenig glücklichen Versuch einer Erklärung macht Adlung, indem er sagt[2]): „Vielleicht war allda kein Kupferstecher, allwo er damals lebte“, eine Vermuthung, die jedoch keineswegs plausibel erscheint, da kaum anzunehmen ist, dass in Pachelbel's Wohnorten Erfurt, Stuttgart, Gotha und in deren nächster Umgebung kein Kupferstecher gewesen wäre.

Das Einkommen Pachelbel's war, wie schon aus der obigen Bestallungsurkunde hervorgeht, ein ziemlich gutes. Abgesehen von seinem für damalige Verhältnisse ganz ansehnlichem Gehalte, hatte er verschiedene Naturalbezüge, und die „Accidentien“ warfen ihm auch manch' hübsches Stück Geld ab. So erhielt er, wie sich aus dem Rechnungsbuche der Predigerkirche vom Jahre 1690 ergibt, 2 fl 6 g jährlich „vom grossen Instrument zu warten“. Auch findet sich häufig, dass an das Kirchenpersonal, darunter auch den Organisten, bei festlichen Gelegenheiten kleinere Beträge vertheilt wurden, sei es als Uebung alter Gewohnheit, sei es infolge Widmung von Privatpersonen. Am 23. Juni 1690, also kurze Zeit vor seinem Weggange von Erfurt, findet sich noch die Post „H. Bachelbel auf Befehl der HH. Inspectores zur discretion P. Nr. 40 . . . . 6 fl 18 g“. Trotz der anscheinend günstigen materiellen Verhältnisse, in denen sich Pachelbel in Erfurt befand, trotz der Liebe und Verehrung seiner Gemeinde und Schüler, folgte er dem ihm ergangenen Rufe an den Hof nach Stuttgart, so dass anzunehmen ist, es seien ihm die Aussichten dort noch verlockender erschienen, sonst wäre er nicht mit Weib und Kindern fortgezogen. Wie schweren Herzens man ihn von Erfurt ziehen liess, beweist der überaus schmeichelhafte Abschiedsbrief, den er bei seinem Weggange erhielt[3]).

„Wir Kirch-Väter, Inspecteurs und Eltesten bey der Christl. Evangel. Kirchen zu denen Predigern allhier in Erffurth, „hiermit urkunden und bekennen; demnach Vorzeiger dieses, der Ehren-Veste und Kunst-erfahrene Herr Johann Pachhelbel, ge„dachter unserer Kirchen in die 12 Jahr als Organist bedient gewesen, ohnlängst aber von Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Würten„berg zu dero Hof-Organisten nacher Stuttgardt gnädigst vociret worden, und um verhoffender seiner Besserung willen, sich dahin „zu wenden entschlossen ist, dahero uns, nach beschehener geziemenden Valediction und Danksagung, um einen Abschied und „schrifftliches Zeugniss seines der Zeit über allhier geführten Lebens und Verhaltens ersuchet und angelanget. Ob wir nun wohl „gerne gesehen, dass gemeldter Hr. Pachhelbel, wie bishero, also auch hinführo allhier hätte verbleiben und seine Function bey

[1]) Ev. Kirchengesang, II., p. 634.

[2]) Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, p. 694.

[3]) Mattheson, Ehrenpforte.

„unserer Kirchen ferner verwalten mögen. So haben wir doch hierinn seiner Fortun nicht hinderlich seyn wollen, auch ihm das „verlangte Attestat seines Wohlverhaltens nicht abschlagen mögen. Bezeugen demnach hiermit und Krafft dieses, dass sich erwehnter „Herr Pachhelbel die gantze Zeit über in seinen Verrichtungen treulich und fleissig verhalten, seinem Amt wohl und zu der „gantzen Gemeinde Contento vorgestanden, sich thätig erwiesen, auch sonsten in seinem Leben und Wandel alle Gottesfurcht, „Ehr- und Redlichkeit beflissen hat. Gelanget derowegen hiemit an jeder männiglichen, wes Standes, Ehren und Würden die seyn, „Unsere respective unterth. gehorsamstes auch dienst- und freundliches Bitten, mehrermeldtem unsern gewesenen Organisten alle „Gnade, günstigen und geneigten Willen und Beförderung zu erweisen, und dieses unseres Zeugnisses und Fürbitte fruchtbarlich „geniessen zu lassen. Das wird er mit unterthänigst und gehorsamen Dank erkennen, und wir sind es mit unserm unterthänigen „Gehorsam, auch sonst geziemenden Dienstleistungen zu verschulden willig.

Geben unter dem gewöhnlichen Kirchen-Signet am 15. Aug. 1690 in Erfurth.“



Pachelbel's Aufenthalt in Stuttgart dauerte zwei Jahre und drei Monate; seine Tüchtigkeit und sein rechtschaffenes Wesen verschafften ihm auch hier die Gunst aller, insbesondere seiner Herrin, der Herzogin Magdalena Sibylla, die jedoch nicht, wie irrthümlich angenommen wurde, mit der Gönnerin Frobergers identisch ist [1]). Während seines dortigen Aufenthaltes erschien 1691 zu Regensburg die „Musikalische Ergetzung aus 6 verstimmten Partien von 2 Viol. u. G. B.“ (Gerber setzt hinzu: „nicht die Partien, sondern die Violinen sind verstimmt“) [2]). Er wäre wahrscheinlich in Stuttgart geblieben, aber der Einfall der Franzosen zwang ihn zur Auswanderung. Nur ungern entliess ihn die Herzogin, wie aus seinem Entlassungszeugnis, das Sittard veröffentlicht hat [3]), von dessen Abdruck daher hier abgesehen werden kann, hervorgeht.

Schon bevor er Stuttgart verlassen hatte, war er nach Gotha an den herzoglichen Hof als Organist berufen worden, wie die vom 8. November 1692 datierte Bestallungsurkunde ergibt. Dieselbe lautet ihrem vollen Wortlaute nach [4]):

„Nachdem sich bisshero die Bestellung des allhiesigen Organisten-Dienstes bei der Stadt Gotha wegen ein und anderer „Contradiction des Raths über die Zeit verzogen, und indessen doch die Nothdurfft erfordert, dass solcher Dienst ohne ferneren „Zeitverlust wiederum ersetzet, und die beiden Orgelwerke der Gebühr nach in Acht genommen werden, zu solchem Ende auch „der bisherige Hoforganist zu Stuttgardt, Johann Pachelbel, auf gepflogene Communication mit dem Fürstl. geheimen Raths-Collegio, „vom Fürstl. Consistorio allhier ex Officio anhero beschrieben, und heute auf seinen gegebenen Handschlag von demselben darzu „bestellet worden. Als ist Ihm, an statt der sonst gewöhnlichen Vocation, dieser Schein ertheilet worden, damit er sich mit dem „selben gehöriger Orten anmelde, und seine Ihm anvertraute Verrichtung antrete, auch darneben seine Besoldungs-Stücke erhole.

Signatum Friedenstein, den 8. Nov. 1792 (sic!)



Fürstl. Sächst. Consistorium daselbst
Magnus Sanl.“

Wie Mattheson ferner berichtet, soll er kurz nach seiner Ankunft in Gotha, am 2. December 1692, nach Oxford berufen worden sein; jedoch lassen sich genaue Nachrichten darüber, dass er wirklich zu jener Zeit auch in England bekannt war, nicht finden. Auch der würtembergische Hof soll ihn, als sich die Kriegsunruhen gelegt hatten, wieder zurückverlangt haben, gibt Mattheson an. Beide Anerbieten jedoch habe er ausgeschlagen. Als aber im Jahre 1695 Georg Caspar Wecker, Organist an der S. Sebalduskirche in Nürnberg, starb und Pachelbel an seine Stelle berufen wurde, folgte er freudig dem Rufe in seine

[1]) Vgl. Monatsh. f. Musikgesch. 1885, S. 53 u. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Stuttgart 1890/91, I., S. 66.

[2]) Gerber, Neues Lexicon III, p. 632; ein Exemplar des Werkes ist mir bisher nicht bekannt geworden.

[3]) Monatsh. f. M.-G. 1885, S. 53 ff.

[4]) Mattheson, Ehrenpforte.



Vaterstadt. Am Johannistage 1695 langte er in Nürnberg an, um das Organistenamt an der grössten und wohlhabendsten Kirche der Stadt zu versehen, ein Amt, für das er ebensowohl wegen seines weithinreichenden Ruhmes, als auch, allem Anscheine nach, durch die Verwendung seiner zahlreichen Verwandten, von denen einzelne von grossem Einflusse in Nürnberg waren, ausgewählt wurde. Die Stelle an der Sebalduskirche, die wahrscheinlich wohl dotiert war, war auch mit mancherlei Ehrenvorzügen verknüpft. So scheint es, dass der jeweilige Organist dortselbst als Sachverständiger für das Orgelbaufach ausersehen wurde. In den Rathsprotokollen der Stadt Nürnberg findet sich unterm 19. Februar 1696 folgender Erlass verzeichnet:

„Mit dem um den Schurz ansuchenden Orgelmacher aus Kromitschau in Sachsen, Elias Kössler, Soll man durch Johann Bachelbel, Organisten zu St. Sebald conferiren und wieweit er es in seiner Kunst gebracht, sondiren lassen; Nach Erstattung des Berichts, räthig werden, ob ihme in seinem Bitten, wenn er der Eingriffe in das Schreiner Handwerk sich enthalten desswegen auch Versicherung thun wird, zu willfahren seyn möge."

Ein ähnlicher Auftrag zur Begutachtung findet sich im Jahre 1703 am 18. April. Hier heisst es: „Soll man den Organisten zu St. Sebald und etwa noch mehr Verständige vernehmen etc."

Auch hier in Nürnberg versammelte er einen zahlreichen Schülerkreis um sich. Zu den tüchtigsten unter ihnen gehören M. Zeidler [1]), J. G. Chr. Störl [1]), J. J. de Neufville [2]), J. W. Händler [3]). In den letzten Jahren seines Lebens entstanden zahlreiche Werke, darunter das Verbreitetste von allen, das „Hexachordum Apollinis aus 6 sechsmal variierten Arien", 1699 zu Nürnberg erschienen. Es ist zweien der hervorragendsten Orgelmeistern seiner Zeit, Dietrich Buxtehude und Ferdinand Tobias Richter, gewidmet, mit denen er demnach in freundschaftlichem Verkehre gestanden sein muss. Die Fugen über das Magnificat der acht Töne, die der vorliegende Band bringt, sind wie die in der Handschrift des Britisch Museum sich vorfindenden Datierungen ergeben [4]), ebenfalls in dieser letzten Periode seines Lebens entstanden.

Pachelbel's Tod fällt in das Jahr 1706; sein Begräbnis fand, wie mit Bestimmtheit anzunehmen ist, am 9. März statt, denn im sogenannten „Todtengeläute" der Stadt Nürnberg von 1706 [5]) wird als am 9. März begraben verzeichnet „der Erbar und Kunstberühmte Johann Pachelbel wohlverordneter Organist zu St. Sebald in der Catharinagass". Es ist jedoch kaum anzunehmen, dass Pachelbel, wie Mattheson angibt, schon am 3. März gestorben sei und erst am 9. März begraben wurde, da dies ganz gegen die damaligen Gepflogenheiten wäre. Wahrscheinlich ist er am 8. März gestorben, wofür ich auch einen Anhaltspunkt zu finden glaube in der Angabe des Nürnbergischen Gelehrten-Lexicon [6]): „er starb am 3. (8.) März".

Wenige Tage vor seinem Tode war sein Sohn Wilhelm Hieronymus, bis dahin Organist in Erfurt, nach Nürnberg gekommen, einem Rufe an die St. Jakobskirche Folge leistend. Er war wohl der Tüchtigste unter allen jenen, die den Unterricht seines Vaters genossen, und hat den weitberühmten Namen, den ihm dieser hinterlassen, nicht unverdient getragen.

* * *

Die Werke Pachelbel's sind mehrfach einer wissenschaftlichen Erörterung unterzogen worden: von Winterfeld [7]), Spitta [8]), Seiffert [9]). In Ergänzung derselben soll den im vorliegenden Bande erscheinenden

[1]) Mattheson, Ehrenpforte.
[2]) Gerber, Neues Lexicon.
[3]) Schilling, Universallexicon der Tonkunst.
[4]) Vgl. d. Revisionsbericht.
[5]) Im kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg.
[6]) Georg Andreas Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon, fortgesetzt von Christian Conrad Nopitsch, Altdorf 1806, VII. Bd.
[7]) Carl v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang, II, p. 632 ff.
[8]) Spitta, J. S. Bach I., p.
[9]) Seiffert, Gesch. d. Claviermusik, I., p. 205 ff.



Orgelwerken eine specielle kritische Würdigung vorausgeschickt werden. Zum erstenmale erscheinen hier die Fugen über das Magnificat der acht Töne vollständig und übersichtlich geordnet. Es dürfte daher nothwendig sein über dieselben einiges zu sagen, umsomehr als Winterfeld in seiner Besprechung derselben, der die mangelhafte und unvollständige Ausgabe von Commer [1]) zu Grunde lag, einige Irrthümer hat unterlaufen lassen.

Die rein instrumentale Behandlung des „Magnificat", des Lobgesanges Mariä, reicht ziemlich weit zurück. In der katholischen Kirche wurden schon frühe die alten gregorianischen Melodien von der Orgel eingeleitet und begleitet; die meisten Kirchenlieder wurden dann überhaupt nur mehr vom Priester intoniert und von der Gemeinde gesprochen, wozu die Orgel kleine Zwischen- und Nachspiele, die sogenannten „*Versetti*" ausführte. Diese kleinen Instrumentalformen entwickelten sich im Laufe der Zeit immer mehr und mehr und gewannen eine gewisse Selbständigkeit: ihr ehemaliger Ursprung von der Kirchenmelodie zeigt sich schliesslich nur mehr darin, dass sie eine grössere oder geringere Beziehung zur kirchlichen Intonation, dem „*Tonus*", aufweisen. Unter den Choralmelodien nimmt nun das „Magnificat", das in allen acht Psalmtönen recitiert wurde, einen hervorragenden Platz ein; aus den ursprünglichen Einleitungen und Begleitungen dieser Kirchenmelodie, die auch zahlreiche vocale Bearbeitungen fand, wurden mit der Zeit für sich bestehende Compositionen. Schon aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind solche Magnificat-Compositionen bekannt. In der vom Pariser Verleger Pierre Attaignant herausgegebenen Sammlung [2]) von Clavier- und Orgelwerken finden sich auch „*Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Preludes le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions Kal' Martii 1530*". Ein weiteres Beispiel, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, enthält „*Obras de Musica para tecla y vihuela ... de Antonio de Cabeçon Madrid 1578*" [3]), wo sich eine „*Salmodia para el Magnificat*" findet mit mehreren „*Versillos*" für jeden der acht Töne.

Die evangelische Kirche hat mit einem grossen Theil der katholischen Liturgie auch das Magnificat in ihren Gottesdienst hinübergenommen. Sie, die noch mehr als die katholische Kirche die Orgel aus ihrer ursprünglich dienenden Stellung befreite und zu einem wichtigen Factor ihrer Kirchenmusik machte, nahm selbstverständlich auch die instrumentale, d. h. orgelmässige Behandlung des Magnificat an. So findet sich schon in Kirchenordnungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts die Bestimmung, dass beim Magnificat „einen Vers um den andern die Orgel drein geschlagen werden soll" [4]).

Wir besitzen daher auch von namhaften evangelischen Kirchencomponisten Orgelcompositionen über das Magnificat. Einer der bedeutendsten unter ihnen ist wohl Samuel Scheidt, dessen „*Tabulatura nova*" [5]) im III. Theile Magnificat-Compositionen enthält. Dieselben sind von Winterfeld [6]) bereits eingehend besprochen: sie sind einzig und allein für gottesdienstliche Zwecke berechnet und beruhen vollständig auf den kirchlichen Intonationen, die sie zwei-, drei- und vierstimmig verarbeiten. Die einzelnen Stimmen treten meist fugenartig mit tonaler Beantwortung in der Quinte ein, über einige Verse finden sich streng durchgeführte Canons. Auch Johann Speth bringt in seiner „*Ars magna consoni et dissoni*" Magnificat-Stücke [7]) und von Johann Rudolf Ahle sind gleichfalls Magnificat-Bearbeitungen bekannt geworden [8]). Von bestimmendem Einflusse auf Pachelbel jedoch dürfte Johann Caspar Kerl mit seiner „*Modulatio organica super Magnificat octo Tonorum*" [9]) gewesen sein. Diese, obwohl auch für gottesdienstliche Zwecke verwendbar, unterscheidet sich doch wesentlich von den oben genannten Bearbeitungen des Magnificat. Den Beginn, sowie den Schluss der zu jedem einzelnen „Ton" gehörigen Stücke bildet je eine aus wenigen Takten bestehende Toccata; die Verse „*Quia respexit*", „*Et misericordia*", „*Deposuit*", „*Suscepit Israel*" und „*Gloria*" sind

---

[1]) Vgl. Revisionsbericht.

[2]) Seiffert, l. c., p. 51.

[3]) Neu herausgegeben in „*Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia diligenter excerpta .... à Philippo Pedrell*". Vol. IV.

[4]) Vgl. Kümmerle, Encyklopädie d. evang. Kirchenmusik, Bd. II., S. 124.

[5]) Neu herausgegeben in „Denkmäler deutscher Tonkunst", 1. Bd., von Max Seiffert.

[6]) Winterfeld, l. c., p. 617 f.

[7]) Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, I., p. 157.

[8]) Ritter, l. c., p. 169.

[9]) Exemplar in der k. k. Hofbibliothek Wien.

durch ganz kurze Fughetten gekennzeichnet, während bei den Versen „*Et exultavit*“, „*Quia fecit*“, „*Fecit potentiam*“, „*Esurientes*“, „*Sicus locutus est*“, „*Sicut erat*“ die Orgel schweigt. Die Themen dieser Compositionen sind, obzwar zu Anfang eines jeden Theils die betreffenden Intonationen in Mensuralnoten notiert stehen, ganz frei erfunden, die meisten davon heiteren, keineswegs kirchlichen Charakters. An Kerl, seinen Lehrer, lehnt sich nun Pachelbel mit seinen Fugen über die acht Magnificattöne an. Was vorerst die Themen der einzelnen Stücke betrifft, muss Winterfeld's Urtheil darüber vor allem richtiggestellt werden. Er sagt[1]): „Keines von ihnen bezieht sich auf eine kirchliche Intonation, sei es als fester Gesang oder bewegender Grundgedanke“. Diese Behauptung ist unzutreffend: so entspricht beispielsweise das Thema des ersten Stückes zum dritten Tone (S. 37), notengetreu der kirchlichen Intonation und bei mehreren anderen Fugen lässt sich im Thema eine, wenn auch entfernte, Anlehnung an die Intonation nachweisen (vgl. u. a. das dritte und vierte Stück zum sechsten Ton (S. 70, 71). Auch die Tonarten, in denen die Magnificat-Fugen Pachelbel's auftreten, sind von Winterfeld nicht richtig charakterisiert. Er fährt an der oben citierten Stelle weiter fort: „Höchstens könnte man voraussetzen, dass die, in jenen Intonationen doch immer nur unvoll- „kommen dargestellten Kirchentonarten in diesen Sätzen vorherrschen sollten, doch findet man auch in dieser „Annahme sich getäuscht. Es sind zwei Reihen[2]) von je acht gleichartigen Sätzen (in den acht Tönen), die „uns hier vorliegen. In beiden hat der erste Ton den Grundklang *D* mit kleiner Terz, ohne Vorzeichnung „eines *b*, doch wird dasselbe im Laufe des Ganzen fast durchgängig besonders vorgeschrieben; der zweite „hat den Grundklang *G* mit vorgezeichneter kleiner Terz, und ebenso der siebente; allein weder in ihrer „Tonleiter, noch in der Behandlung der Sätze, die unter der einen und der anderen Zahl stehen, ist irgend „eine erhebliche Verschiedenheit wahrzunehmen. Der 3. und der 8. Ton haben beide den Grundklang *G* „mit grosser Terz: in der zweiten Reihe ist den unter 8 zusammengefassten Sätzen sogar noch das *fis* „vorgezeichnet; in allen aber ist die Behandlung von der unseres *G-dur* in keiner Art unterschieden. Der „fünfte und sechste stellen vollkommen unser *F-dur* vor; nur der vierte, auf *E* mit kleiner Terz gegründet, „zeigt durch die halben Tonschlüsse, die in beiden Reihen bei den ihm zugetheilten Sätzen vorwalten, „eine Annäherung an das Phrygische. Wir haben also hier nur eine Tonart, die einer kirchlichen bedingter- „weise anklingt, sonst erscheinen nur *D-moll*, *G-moll*, *F-dur*, *G-dur*, ohne irgendwie das Gepräge jener „kirchlichen Grundformen zu tragen“.

Wenn wir uns nun die Fugen betrachten, erkennen wir in den zum ersten Ton gehörigen unschwer die dorische Tonart; ebenso stellen die zum 5. Ton gehörigen zweifellos die lydische Tonart vor. Bei beiden finden wir aufwärtssteigend fast stets *h*, abwärtssteigend *b*. Wir sind daher in der Lage schon um zwei Kirchentonarten mehr constatieren zu können als Winterfeld. Der zweite und der siebente Ton, die, wenn man Winterfeld folgt, einander bei Pachelbel gleichen, sind in Wirklichkeit ganz verschieden. In dem ersteren finden wir die kleine Terz (*b*) vorgezeichnet, in dem letzteren ausserdem aber auch die kleine Sexte (*es*): Der zweite Ton entspräche daher ungefähr unserem *G-moll*, der siebente unserem *C-moll*. Auch der dritte und achte Ton sind verschieden von einander. Der erstere, der eigentlich dem Phrygischen entsprechen sollte, erscheint hier vollkommen der mixolydischen Tonart entsprechend und ist ungefähr unserem *C-dur* gleich, der letztere unserem *G-dur*. Der sechste Ton ist hier allerdings mit dem 5. ziemlich identisch, beide entsprechen fast unserem *F-dur*.

Diese ungenaue Auffassung von den Tonarten des Magnificat finden wir in jener Zeit allgemein. So sind in Joh. Speth's „*Ars magna consoni et dissoni*“ die Grundtöne für die acht Magnificat folgende[3]): *D* mit *h*, *G* mit *b*, *A*, *A* (nicht *E!*), *C*, *F* mit *b*, *D* mit *Fis*, *G*. So ziemlich gleich sind auch die Grundtöne in Kerl's „*Modulatio organica*“: *D* mit *h* (Schlüsse in *Dur*), *G* mit *b*, *A-moll*, *E-moll* (Phrygisch). *C-dur* (Schlüsse auf *A-dur!*), *F-dur*, *D-moll*, *G-dur*. Wir dürfen uns aber über dieses Heraustreten aller dieser Männer aus dem eigentlichen Kreis der Kirchentonarten, die durch die Magnificat-Intonationen angedeutet werden sollen, nicht wundern; lebten sie doch gerade in der Zeit des Ueberganges von den alten Kirchentonarten zu unserem dualen Tonartensystem und besitzen wir ja aus jener Zeit schon ein

[1]) L. c., p. 632 f.

[2]) Bezieht sich auf die Commer'sche Ausgabe, vgl. Revisionsbericht.

[3]) Ritter, l. c., I., p. 157.

aller Wahrscheinlichkeit von Pachelbel herrührendes Suitenwerk[1]), das bereits 17 Tonarten aufweist, also fast den ganzen Quintenzirkel durchläuft.

In formaler Beziehung erheben sich jedoch die Fugen Pachelbel's weit über diejenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Hier, in den Magnificat-Fugen Pachelbel's, zeigen sich zum erstenmale, wenn auch nur rudimentär, die Ansätze zu jener dreitheiligen Fugenform, die durch Johann Sebastian Bach ihre endgiltige Fassung erhalten hat. Zur vollständigen Ausbildung dieser Form ist es allerdings bei Pachelbel auch noch nicht gekommen. Es fehlt vor allem an der strengen Beibehaltung der gewählten Stimmenanzahl; die meisten Fugen sind zwar vierstimmig, d. h. es setzen vier Stimmen nacheinander mit tonaler Beantwortung ein, aber kaum ist der vierte Einsatz da, verschwindet schon eine der bisherigen Stimmen und im weiteren Verlaufe wird die Vierstimmigkeit nur mehr hie und da zur harmonischen Vervollständigung verwendet. Die überwiegende Mehrzahl der Fugen ist sonach im eigentlichen Sinne als dreistimmig zu bezeichnen; auch einige wenige zweistimmige finden sich. Zwischen die einzelnen Durchführungen des Themas sind Ueberleitungssätze, meistens von motivisch sich fortspinnender Art, eingeschaltet. Engführungen des Themas kommen einigemale vor, ebenso wie Vergrösserungen, die dann im Bass als langgehaltene Pedaltöne auftreten, während die übrigen Stimmen in ihrer Bewegung fortfahren. Selten wird das Thema auf andere Tonstufen versetzt, meistens bewegt es sich in der Anfangstonart. Von interessanterer Factur sind die Doppelfugen, deren drei vorhanden sind (I, 12; VI, 1; VIII, 8); in diesen wird zuerst eine Fuge über das erste Thema gebracht, dann eine über das Gegenthema, und im dritten Theile werden beide Themen einander gegenübergestellt und zusammen verarbeitet. Nicht alle hier vorliegenden Stücke sind übrigens wirkliche Fugen. Das 10. Stück des ersten Tones (S. 10) z. B. ist ein nicht streng durchgeführter Canon in der Octave. Das erste Stück zum dritten Tone hinwiederum hat eine ganz merkwürdige Form. Zuerst erscheint ein kurzes Fugato über die Magnificat-Intonation als Thema, dann tritt ein neues Motiv, charakterisiert durch das Intervall der kleinen Terz auf, welches zuerst in der Oberstimme, dann eine Quart tiefer in der Mittelstimme gebracht wird und zuletzt in der Vergrösserung im Bass wiederkehrt. Dieses Motiv ist gleichzeitig das Thema für die darauffolgende Fuge. Man sieht daraus, dass zwischen den einzelnen Stücken noch ein anderer Zusammenhang als der durch die Tonart gegebene besteht. Worin sich die Fugen Pachelbel's ausserdem vortheilhaft von den anderen aus jener Zeit unterscheiden, das ist die ausdrucksvollere Melodik der Themen und der gewisse Stimmungsgehalt, den einzelne von ihnen bieten. Man vergleiche z. B. die chromatisch interessanten Stücke VII, 7 und VII, 8 dann das rührend-innige Stück II, 10.

Was die Ausführung der Magnificat-Stücke betrifft, so sind sie wohl ihrer ursprünglichen kirchlichen Veranlassung entsprechend, zunächst für die Orgel gedacht; darauf deuten auch gewisse nur der Orgel zukommende Bezeichnungen. So ist einigemale das Pedal ausdrücklich vorgeschrieben, meist dann, wenn es das Thema in der Vergrösserung bringt. Beim 12. Stück zum VIII. Tone ist „Rückpositif" und „Oberwerck" für die Ausführung angegeben und das 8. Stück zum III. Tone führt die Ueberschrift „für zwey Claviere"; Clavier ist hier, wie immer zu jener Zeit, für Tastatur gebraucht, die obige Bezeichnung verlangt daher die Ausführung auf zwei Manualen. Viele der Fugen, besonders solche mit gebrochenen oder nachschlagenden Accorden, sind jedoch, wenn auch ausführbar, so doch kaum übermässig wohlklingend auf der Orgel und scheinen mehr für die Ausführung am Clavier berechnet. Für die Claviermässigkeit der Fugen spricht auch ihr Charakter. Die kirchliche Herkunft lässt sich bei ihnen grossentheils nicht ersehen: nur wenige unter ihnen sind von erhabenem Ernste; die meisten weisen eine gewisse Anmuth und Heiterkeit auf und deuten darauf hin, dass sie weniger für die kirchliche Andacht der gläubigen Gemeinde, als zur Erbauung des Gemüthes in stiller Kammer geschrieben sind.

Dr. Hugo Botstiber.

[1]) Vgl. Seiffert, l. c., p. 198 f.



INHALTSVERZEICHNIS.

Magnificat primi toni.



I. 2.



I. 3.





I. 4.



I. 5.


I. 6.
tr


I. 7.
I. 8.


tr
I. 9.


(Ped.)
tr
(Ped.)
(tr)

I. 10.

I. 11.

(Ped.)


I. 12.
(Ped.)


(tr)
(♭)
(♭)
(Ped)


(Ped.)


I. 13.
tr


I. 14.
tr
(Ped.)


I. 15.
tr
(Ped.)
(tr)


I. 16.
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)


I. 17.



tr
(tr)
tr
I. 18.


(Ped.)
tr
I. 19.
tr


(Ped.)


I. 20.
(Ped.)


I. 21.
(tr)
(tr)


I. 22.


(Ped.)
I. 23.
(Ped.)


I. 22.


(Ped.)
I. 23.



tr
I. 9.


(Ped.)
tr
(Ped.)
(tr)


I. 10.
tr
I. 11.
(Ped.)


I. 12.
(Ped.)


(tr)
(♭)
(♭)
(Ped)


(Ped.)

I. 13.




I. 14.
tr
(Ped.)
tr

I. 15.




I. 16.
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)


I. 17.


tr
(tr)
tr
I. 18.



(Ped.)
tr
I. 19.
tr


(Ped.)

I. 20.




I. 21.
(tr)
(tr)


I. 22.


(Ped.)
I. 23.
(Ped.)

Magnificat secundi toni.




II. 2.


II. 3.
(tr)
tr
(tr)
tr
(tr)


II. 4.
(Ped.)

II. 5.




II. 6.
(Ped.)
*
(Ped.)

II. 7.




II. 8.


tr
II. 9.


(tr)
(tr)
tr


II. 10.
(Ped.)

Magnificat tertii toni.




III. 3.
Ped.



III. 4.


tr


III. 5.
tr
tr


III. 6.
tr


III. 7.
tr


Für zwey Claviere.
III. 8.

III. 9.



III. 10.




tr
tr
tr
Ped.

Magnificat quarti toni.




IV. 2.


IV. 3.
(tr)
(Ped.)
IV. 4.




IV. 5.
(Ped.)
IV. 6.


(tr)
tr
IV. 7.


IV. 8.
tr

Magnificat quinti toni.




V. 2.
(tr)


V. 3.
tr


V. 4.
tr


V. 5.
tr


V. 6.
(tr)



tr

V. 7.

(tr)


V. 8.


V. 9.
tr
tr
tr
(tr)

V. 10.


V. 11.


V. 12.

Magnificat sexti toni.




(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
tr
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
tr


VI. 2.

VI. 3.




VI. 4.
tr
(tr)


VI. 5.
tr
(tr)


VI. 6.
(tr)
tr
tr
(Ped.)

VI. 7.

(tr)


VI. 8.
(Ped.)


VI. 9.
tr


VI. 10.
(tr)

Magnificat septimi toni.




(tr)
(Ped.)

VII. 3.




VII. 4.
(tr)
(Ped.)
(tr)
(tr)


VII. 5.

VII. 6.



VII. 7.



VII. 8.


tr
tr
tr

Magnificat octavi toni.




VIII. 2.
(tr)


VIII. 3.
tr


VIII. 4.


VIII. 5.
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)

VIII. 6.


VIII. 7.
(tr)


VIII. 8.
(Ped.)



(Ped.)


VIII. 9.
(tr)
Dm. d. Tk. in Oest. VIII, 2.


VIII. 10.
(tr)


VIII. 11.
(tr)
(tr)


Rückpositiv
VIII. 12.
Oberwerk
(tr)


VIII.13.
(tr)
tr
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)

REVISIONSBERICHT.


VIII.13.
(tr)
tr

REVISIONSBERICHT.



Magnificat octavi toni.




VIII. 2.
(tr)


VIII. 3.
tr


VIII. 4.


VIII. 5.
(tr)
(tr)
(tr)


VIII. 6.
tr
tr


VIII. 7.
(tr)


VIII. 8.
(Ped.)




(Ped.)


VIII. 9.
(tr)
Dm. d. Tk. in Oest. VIII, 2.


VIII. 10.
(tr)


VIII.11.
(tr)
(tr)


Rückpositiv
Oberwerk
VIII. 12.
(tr)

VIII.13.

(tr)

(tr)

tr

tr

(tr)

tr

tr

(tr)

(tr)

(tr)



REVISIONSBERICHT.

Revisionsbericht.

Die vor vielen Jahren schon einmal von G. W. Körner[1]) geplante Gesammt-Ausgabe der Orgel-Compositionen Joh. Pachelbel's ist über das erste Heft leider nicht hinaus gekommen. Sonderbar genug mag uns dies erscheinen angesichts der einfachen, würdigen Haltung von Pachelbel's Werken, ihrer unmittelbaren Verwendbarkeit und Eignung für kirchliche Zwecke, sowie angesichts der nahen Beziehungen, die Seb. Bach's Kunst zu jenen Werken aufweist. Der Einzige, der es ermöglichen konnte, eine grössere Anzahl von Stücken dieses älteren Orgelmeisters wieder zum Leben zu erwecken, war Fr. Commer[2]). Es ist sein Verdienst, dass wenigstens eines der bedeutsamsten Werke Pachelbel's, seine Reihe von Fugen zu den acht Tönen des *Magnificat,* so vollständig und kritisch sicher, als es zur Zeit möglich war, neu gedruckt erschien. Der Fortschritt der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie hat aber auch für Pachelbel eine reiche Ausbeute ergeben. Ihre Früchte soll der vorliegende Band zunächst seinen *Magnificat*-Compositionen zukommen lassen.

Nach Lage der Sache muss es die Aufgabe des Revisionsberichtes sein, vorerst im Einzelnen das Verhältnis darzulegen, in dem sich die vorliegende Ausgabe zu der Commer's befindet.

Als einzige Quelle benutzte Commer ehedem eine Handschrift, die sich im Kgl. Institute für Kirchenmusik zu Berlin befindet und die alte Nummer 471 trägt; — ich nenne sie ***IK***. Je 6 Blätter bilden eine Lage und enthalten je 4 Compositionen eines Tones. Die Reihe der *Magnificat*-Töne wird so zweimal durchlaufen. Das Ganze ist demgemäss in zwei Hefte gebunden. Die Schrift, bis zu Ende die nämliche, kennzeichnet sich durch dicke, runde Notenköpfe und steife, gerade Querbalken. Commer's Ausgabe ist ein genauer Abdruck von IK mit allen Eigenheiten: sie enthält genau dieselbe doppelte Reihenfolge der Töne [nach vorliegender Ausgabe: I 1, 2, 3, 5, 8, 16, 17, 18; II 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10; III 2 bis 9; IV 1 bis 8; V 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10; VI 1, 3, 5, 6, 7, 9; VII 1 bis 8; VIII 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12]. Ein Stück, in IK doppelt vorkommend [IV 3], ist auch von Commer wiederholt worden [Nr. 72, 102].

Die 62 Nummern[3]) von IK stellen jedoch nicht Alles dar, was Pachelbel zu den acht *Magnificat*-Tönen geschrieben hat. Wesentliche Bereicherung erfährt dieser Grundstock durch eine Handschrift im Besitze des *British Museum* zu London, Ms. 31,221, das ich fortan mit ***L*** bezeichne. L, gelegentlich eines Aufenthaltes in London 1892 von mir copiert, ist gleichfalls heftweise entstanden und von zwei Händen geschrieben, deren eine meines Erinnerns wohl die gleiche ist, wie die von IK. Die nachträgliche Zusammenfügung der einzelnen Partien ersieht man hier noch aus mehreren Datirungen. So findet man bei III 1 beigeschrieben: „*A.* 1701 dem ander Sonnabend im *Advent*", bei IV 3: „*Anno* 1702 den 10. December 1705. den 4. Maj." Der alte Sammler, der Schrift nach ein Deutscher, hat hier zufällig das Datum seiner Niederschrift verewigt. Ich möchte glauben, dass mit L die Geschichte von Pachelbel's angeblicher Berufung nach England irgendwie zusammenhängt. Charakteristisch ist ferner, dass in L nicht nur IV 3, sondern auch VIII 10 zweimal vorkommt, sowie dass L ebenfalls eine doppelte *Magnificat*-Reihe aufweist. Inhaltlich ist diese aber von der in IK beträchtlich abweichend. Die Zahl der Nummern, 62, ist zwar die gleiche, jedoch nur 32 [I 1, 5,

---

[1]) „Joh. Pachelbel's Gesammtausgabe seiner Orgel-Compositionen, herausgegeben von G. W. Körner. Erfurt und Leipzig. G. W. Körner's Verlag", Heft 1.

[2]) Franz Commer, „Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel", Berlin, Moritz Westphal, S. 82 ff.

[3]) Eigentlich wären es 64 Nummern, da die 8 *Magnificat* je achtmal vertreten sind. Die Zahl reduciert sich jedoch, da die Theile von VI 1 als Glieder einer Doppelfuge zusammen gehören.

8, 17, 18; II 3, 9; III 2, 3, 4, 6; IV 1 bis 8; V 1, 5, 10; VI 1, 9; VII 1, 3, 4, 5; VIII 1, 2, 3, 5] kennen wir schon aus I K. Die übrigen 30 [I 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22; II 6, 8; III 1, 10, 11; V 6, 7, 11, 12; VI 2, 4, 8, 10; VIII 4, 6, 8, 10, 13] sind I K gegenüber völlig neu. Ein 31. Stück, etwa zwischen I 4 und 5 gehörig, bricht in L leider mitten ab. Das Fragment sieht so aus:

Ausser diesen *Magnificat*-Stücken enthält L noch gegen 20 andere Fugen und Toccaten, die zu jenen nicht unmittelbar gehören und deshalb anderswo Platz finden werden.

Der somit auf 92 Nummern angewachsene Bestand von Pachelbel's *Magnificat*-Compositionen wird durch weitere Quellen nur um ein Geringes noch erhöht. Die Doppelfuge I 13 überliefern uns einzeln zwei Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. acc. 4247 [***B1***] und Ms. acc. 805 [***B2***], sowie Ms. 1177 der Hof- und Staats-Bibliothek zu München vom Jahre 1821 [***M***] Handschriften, die auch sonst noch für einige bekannte Stücke als Parallelquellen in Betracht kommen. Die Wiener Hofbibliothek steuert durch Ms. 18591 [***W***] nur I 23 als neu bei. Im ersten und einzigen Hefte seiner Pachelbel-Ausgabe veröffentlichte Körner [***K***] sodann ein Stück, für das ich eine ältere handschriftliche Quelle nicht namhaft machen kann; es ist I 4.



Die Hauptquellen sind hiermit alle aufgezählt. Die handschriftlichen *Magnifiat*-Fugen, welche die Bibliothek Peters in Leipzig besitzt [*P*], sind von A. G. Ritter 1834 zumeist aus IK copiert, haben also, so lange IK selbst existiert, nur nebensächliche Bedeutung. Sonstige Nebenquellen noch werden unten an Ort und Stelle angezeigt werden.

Aus dem Vorstehenden ersieht man, wie es möglich war, die von Commer zuerst geschaffene kritische Basis zu verbreitern und die Anzahl der bis dahin bekannten *Magnificat*-Compositionen um die Hälfte zu erhöhen. Es erübrigt die Art der erfolgten Verschmelzung des neuen Materials mit dem alten in vorliegender Ausgabe kurz zu erklären.

Das Nächstliegende wäre gewesen, den beiden Hauptquellen IK und L gemäss die Gesammtzahl der Stücke in zwei Reihen zu ordnen. Würde auch nicht immer mit völliger Sicherheit die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Reihe zu bestimmen gewesen sein, da die beiden gleichwerthigen Hauptquellen stellenweise differieren, so hätte doch diese Anordnung ein combiniertes Abbild beider Handschriften ergeben. Diesen Weg der Bequemlichkeit konnte Commer seinerzeit wohl gehen, aber in der vorliegenden Ausgabe musste davon abgesehen werden. Gewiss ist es nicht ausgeschlossen, dass Pachelbel, ähnlich wie Bach, im „Wohltemperirten Clavier“ den Tonarten-Zirkel, hier die 8 *Magnificat*-Töne zweimal durchlaufen hat; erwiesen ist es aber keineswegs. Die heftweise und über eine Reihe von Jahren hinweg sich erstreckende Entstehung der Handschriften spricht vielmehr für die Annahme, dass die Zufälligkeit seitens der fremden Sammler die etwaige Absicht des Componisten überwiegt.

Der Fessel der doppelten Reihe einmal ledig, durfte nun der in der vorliegenden Ausgabe bezüglich der Combination des vorhandenen Materials frei vorgegangen werden. Alles je einem Ton Zugehörige wurde zu einem Ganzen vereinigt, und die Reihenfolge der Stücke innerhalb dieser acht Gruppen bestimmte die mehr oder minder nahe motivische Verwandtschaft der einzelnen Fugen-Themen. Im Gegensatz zu Commer's Ausgabe lässt somit die vorliegende das bedeutsamste Moment in Pachelbel's *Magnificat*-Werk, dessen Vorhandensein ein v. Winterfeld[1]) noch so gänzlich ignorieren konnte, klar und scharf hervortreten: die motivische Entwicklung aller Gruppen aus je einem Grundgedanken und die thematische Zusammengehörigkeit aller Theile — und das Ganze eben darin als ein älteres Vorbild für Seb. Bach's „Kunst der Fuge“[2]).

Was nun die textkritische Behandlung der einzelnen Stücke anlangt, so gab es da schwierigere Probleme nicht zu lösen. Die Zuthaten an Versetzungszeichen und sonstigen Angaben sind durch Klammern oder Uebersetzen genügend kenntlich gemacht worden, sofern nach Massgabe von Parallelen oder nach dem Stil der damaligen Zeit nicht einfache Fahrlässigkeiten deutlich ersichtlich waren, die stillschweigend corrigiert werden durften. Es sollen also nur noch einige auffallende Stellen in dem nun folgenden Quellennachweis besonders zur Kenntnis gebracht werden.

I 1: IK, L, P.

I 2 und 3: IK, P.

I 4: K. In der Vorlage beginnt das Thema der Oberstimme Takt 4 mit a^1, wofür das harmonisch richtigere g^1 eingesetzt wurde.

I 5: IK, L, P.

I 6: L.

I 7: L, B^1, B^2, M. Merkwürdig ist, dass alle Quellen von der zweiten Hälfte von Takt 35 an die letzte Durchführung (zweite Hälfte von Takt 25 beginnend) recapitulieren und erst dann die Schlusstakte bringen. Vorliegende Ausgabe entfernt das den Fugenbau störende *da capo*.

I 8: IK, L, P.

I 9: L. Takt 29, erste Note Alt f^1.

I 10 und 11: L.

I 12: B^1, B^2, M. Takt 8, zweite Note Tenor *e*.

I 13: L. Takt 19, Oberstimme: 

[1]) Siehe vorn die Einleitung.

[2]) Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft, I., S. 151, unter „Berlin“.

Takt 21 steigt die erste Note Alt zu a^1, statt auf *a* zu sinken, ein übrigens öfter vorkommendes Anzeichen dafür, dass die ältere Vorlage von L in Orgeltabulatur geschrieben war, wo der Abschreiber sich leicht in der Octaven-Bezeichnung irren konnte:

I 14: L.

I 15: L, B^1, B^2, M, Ms. P 411 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

I 16: IK, P.

I 17 und 18: IK, L, P.

I 19: L. Takt 23, zweite Hälfte Bass:



I 20: L. Takt 34, letzte Note Bass: *f*.

I 21: L. Takt 20 fehlt Alt b^1.

I 22: L.

I 23: W. Takt 10, letztes Achtel Bass *A*.

II 1 und 2: IK, P.

II 3: IK, L, P.

II 4 und 5: IK, P.

II 6: L, P. In L hat das Thema öfter unter Octaven-Versehen gelitten und beginnt so mit einem Quintenschritt abwärts, statt mit einem Quartenschritt aufwärts.

II 7: IK, P.

II 8: L.

II 9: IK, L. Takt 31 hat L *es*, JK *e*.

II 10: IK, P.

III 1: L.

III 2: IK, L, P. Takt 23 hat IK erste Hälfte oberes System: 

III 3: IK, L, P.

III 4: IK, L, P. Takt 23, das erste Sechzehntel vom zweiten und dritten Viertel der Oberstimme e^1 und d^1; wieder charakteristische Octaven-Versehen!

III 5: IK, P.

III 6: IK, L, P.

III 7: IK.

III 8 und 9: IK, P.

III 10 und 11: L.

IV 1: IK, L, P. Takt 12 ist in den Quellen nur ein halber Takt:



was zweifellos ein Fehler ist. Die Verdoppelung der Notenwerthe in der Ausgabe ist zwar nicht schön, aber immerhin ein Nothbehelf.

IV 2: IK, L, P.

IV 3: IK, L, P je zweimal.

IV 4 bis 8: IK, L, P.

V 1: IK, L, P.

V 2: IK.

V 3: IK, P. Takt 14, letztes Achtel Bass *d*.

V 4: IK, P.
V 5: IK, L.
V 6 und 7: L.
V 8: IK, L, P.
V 9: IK, P.
V 10: IK, L, P.
V 11 und 12: L.
VI 1: IK, L, P. Takt 42/43 haben die Vorlagen:



VI 2: L.
VI 3: IK, P.
VI 4: L.
VI 5 bis 7: IK, P.
VI 8: L.
VI 9: IK, L, P.
VI 10: L.
VII 1: IK, L, P.
VII 2: IK, P.
VII 3 bis 5: IK, L, P.
VII 6 bis 8: IK, P.
VIII 1 bis 3: IK, L, P.
VIII 4: L.
VIII 5: IK, L, P.
VIII 6: L.
VIII 7: IK.
VIII 8: L.
VIII 9: IK.
VIII 10: L.
VIII 11 und 12: IK.
VIII 13: L.

Dr. Max Seiffert.


Druck von
Jos. Eberle & Co., Wien.




UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 059799871